

**DA TRIÁDE ADORNIANA HIPOTÉTICA - TAH - AOS PLANOS HIPOTÉTICOS
DE AUDIÇÃO - PHA: REFLEXÕES SOBRE O CONCEITO DE AUDIÇÃO
INTELIGENTE - AUIIN**

***Triad Adorniana Hypothetical-TAH-Hypothetical Plans of Hearing - HPH:
reflections on the concept of Smart Hearing – SH***

SILVA, MARCO AURÉLIO APARECIDO DA¹, & LEONIDO, Levi²

Resumo

O objetivo deste trabalho é refletir acerca dos conceitos abordados, estudados e construídos em nossa tese de doutorado, buscando entender como apropriação de tais conceitos contribuem para a educação musical. São eles: *Triáde Adorniana Hipotética - TAH*, *Planos Hipotéticos de Audição - PHA* e *Audição Inteligente - AUIIN*. Em nosso estudo, tais conceitos foram amplamente abordados conferindo um caráter de relevante significado para os estudos em educação musical, portanto, entendemos que devam ser tais construções intelectuais, democraticamente colocadas à disposição da comunidade acadêmica e científica, de forma a contribuir para a ampliação da episteme proposta. “*Audição Inteligente*”, é um conceito recente, validado em nossa pesquisa de Doutorado e traz em seu cerne, sólidas bases científicas fundamentadas em estudos de Theodor W. Adorno, Murray Schafer e Aaron Copland, entendendo a relação entre ensino de música, paisagem sonora e ambiente social, tendo como aporte metodológico os princípios da pesquisa participante. Propomo-nos assim, em estudos de Pós-Doutoramento, aferir o Estado da Arte no universo onde nossa pesquisa se deu validando assim, o conceito construído. De tal forma, esperamos contribuir para que o processo de educação sonora se consolide ou ao menos, desperte um “olhar” mais atento a esta temática em toda sua solidez.

Abstract

The aim of this paper is to reflect about the concepts covered, studied and constructed in our doctoral thesis, seeking to understanding hoe the appropriation of such concepts contribute to the music education. They are: *Adorniana Hypothetical Triad-TAH*, *Hypothetical Plans of Hearing/HPH* and *Smart Hearing - SH*. In our study, such concepts have been widely addressed by giving a relevant character meaning for studies in music education, therefore we think that should be, such intellectual constructs, democratically available to the academic and scientific community, in order to contribute to the expansion of episteme proposal. “*Smart Hearing*”, is a recent concept, validated in our doctoral research and bring in your core, solid scientific basis based on Theodor W. Adorno studies, Murray Schafer and Aaron Copland, understanding the relationship between music, soundscape and social environment, understanding the relationship between teaching of music, landscape sound and social environment, having as methodological contribution the principles of the participant research. We propose therefore, in Post Doctorate studies, to assess the State of the art in the universe where our research occurred validating the concept that the investigation was built. So, we hope to contribute to the process of sound education is consolidated or at least arouse a "look" more attentive to this issue in all your strength.

Palavras-chave: *Ensino de música; Indústria cultural; Paisagem sonora; Audição inteligente.*

Keywords: *Music education; Cultural industry; Landscape sound; Smart hearing.*

Data de submissão: fevereiro de 2019 | **Data de aceitação:** setembro de 2019.

¹ MARCO AURÉLIO APARECIDO DA SILVA – Universidade Federal do Maranhão. BRASIL. E-mail: marcoareliomusica@icloud.com

² LEVI LEONIDO – UTAD & CITAR – Universidade Católica Portuguesa. PORTUGAL. E-mail: levi-leon@utad.pt

INTRODUÇÃO

Ambiente sonoro! Este é nosso ponto de partida e de chegada. Nosso “périplo”. A ele estamos expostos 24 horas do dia, queiramos ou não.

Neste percurso, colocamos nossos esforços durante estes anos de investigação, questionamentos, descobertas e anseios, em busca do esclarecimento. Conhecer tem sido nosso esforço primordial neste percurso sônico que norteia a falta de educação musical sistêmica no Brasil e iluminados por Adorno, percebemos que: “O homem de ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las. É assim que seu em-si torna para-ele” (Adorno, 1985, p. 21). Vivemos tempos de “surdez voluntária” que por décadas precisa ser combatida com educação sonora isto, se quisermos mudar algo no panorama sônico de nosso ambiente. Schafer fala-nos de “limpeza de ouvidos”. Sem estrutura para o ensino de música no Brasil e com sua ausência nas escolas por aproximadamente 40 anos, tal tarefa torna-se imprescindível.

Provavelmente, questões ligadas à falta de audição seletiva, no Brasil, ocorrem porque não se privilegia tal competência nas escolas; não somos educados a ouvir e necessitamos “(...) aprender a ouvir. Parece que esquecemos este hábito” (Schafer, 2009, p.17); assim, anterior ao “(...) treinamento auditivo é preciso reconhecer a necessidade de limpá-los” (Schafer, 1991, p. 67). Este é o ponto crucial pois comumente, não julgamos necessário fazê-lo. Erro crasso e assim, não sendo educados a “ouvir”, negligenciamos a audição seletiva e cuidadosa de forma contínua e perigosa.

Educação musical e poluição sonora têm intrínsecas relações pois, se somos educados a ouvir, a valorizar o sentido da audição, seremos capazes de combater o excesso de decibéis - dB(A) - ao qual somos expostos dia a dia. É fato que: “A poluição sonora ocorre quando o homem não ouve cuidadosamente. Ruídos são sons que aprendemos a ignorar” (SCHAFER, 2001, p. 18). Pensar sonoramente; esta é a proposta central do trabalho. É nosso objetivo a reflexão acerca do conceito de *Audição Inteligente - AUIN* e sua interface com o que chamamos de *Tríade Adorniana Hipotética - TAH* e de *Planos Hipotéticos de Audição - PHA*, partindo sempre do prisma da Educação Musical e Ecologia Sonora. Pensamos que a Paisagem Sonora deva ter destacada sua importância no contexto escolar e acadêmico que, ao nosso olhar, constitui-se em principal ambiente de construção do processo de tomada de consciência em relação ao ambiente sonoro.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO DO ESTUDO

O músico, o compositor, através de seu fazer artístico, de suas idiossincrasias, transfere para sua produção musical o que seu tempo social lhe oportuniza assim, sua arte é indissociável de sua relação com seu cotidiano mesmo que, através desta arte, ele busque afastar-se de sua realidade ou da experiência em que esta realidade lhe apresenta. Segundo Barraud (1997, p. 12) “(...) não há civilização, por mais primitiva que seja, em que o canto, a dança e os instrumentos musicais não estejam intimamente ligados a todos os atos da vida social”. Adorno, situa-nos sobre esta relação da seguinte forma: “O artista não é um criador. A época e a sociedade em que vive não o delimitam de fora, mas o delimitam precisamente na severa exigência de exatidão que suas mesmas imagens lhe impõem” (Adorno, 2002, p. 48). Partindo deste pensamento, vejamos como se apresenta a tríade que vislumbramos em Adorno.

1.1. Tríade Adorniana Hipotética - TAH

Na figura que se segue, apresentamos a “*Tríade Adorniana Hipotética - TAH*”.

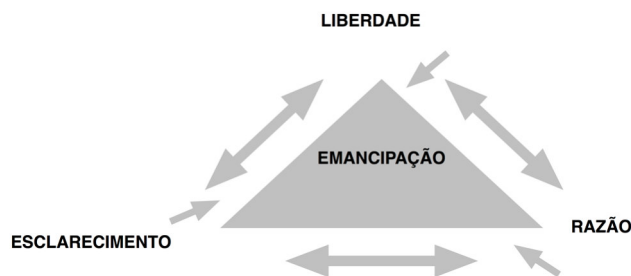


Figura N.º 1: Tríade Adorniana Hipotética - TAH

A tríade *adorniana* que propomos hipoteticamente é, para a arte, tão relevante quanto para o ambiente social amplo. Pensamos que através do “*Esclarecimento*”, da “*Liberdade*” e da “*Razão*”, possuímos os elementos necessários para o estabelecimento da *Emancipação* como forma de busca pela autonomia e liberdade de criação no fazer artístico. A inércia frente a não emancipação na arte cede aos anseios da indústria cultural que, segundo Adorno (1985, p. 122) “(...) derruba a objeção que lhe é feita com a mesma facilidade com que derruba a objeção ao mundo que ela duplica com imparcialidade”. A não emancipação escraviza e aprisiona; “A libertação prometida pela diversão é a liberação do pensamento” (Adorno, 1985, p. 119); é negação da reflexão a favor do entretenimento puro, simples e manipulador.

1.1.1. Entendendo a *Triade Adorniana Hipotética - TAH*

A partir do pensamento *adorniano*, vamos procurar compreender cada ponto da tríade, hipoteticamente proposta para que assim, possamos nortear nossas reflexões no caminho que se consubstancia neste trabalho, no entendimento da construção do conceito de *Audição Inteligente*.

1.1.1.1. *Emancipação “A”*



Figura N.º 2 – Emancipação “A”

O termo aqui empregado, “*Emancipação*”, também ponto de partida e de chegada na construção do que chamamos de *Triade Adorniana Hipotética – TAH* –, tem estreita ligação com outro termo muito buscado, utilizado e analisado por estetas e artistas há centena de anos; trata-se do termo: autonomia. Tornar-se um artista autônomo, no sentido de liberdade de criação e do fazer artístico, foi e é objetivo de diversos artistas nas mais diferentes formas de manifestação do espírito. Vemos que: “A decisão de Mozart de largar o emprego em Salzburgo significou, na verdade, o seguinte: ao invés de ser empregado permanente de um patrono, ele desejava ganhar a vida, daí por diante, como “artista autônomo”(…) (Elias, 1995, p. 32). Emancipar-se, no contexto de nossa reflexão, significa tornar-se livre das imposições de um mercado consumidor que dita regras, normas e padrões aos quais o artista, se quiser via de regra “sobreviver” de sua arte, deve seguir. Adorno, em sua “*Dialética Negativa*”, nos diz que:

Quanto mais liberdade o sujeito e a comunidade dos sujeitos se atribuem, tanto maior é a responsabilidade do sujeito; e diante dessa responsabilidade ele decai em uma vida burguesa cuja a prática nunca concede ao sujeito a autonomia integral que ela lhe imputa teoricamente” (Adorno, 2009, pp.186-187).

Com isto, o artista que, por diversos motivos, cede aos anseios da indústria da cultura, abre mão da autonomia no fazer artístico e da liberdade de sua arte; por conseguinte, torna-se um sujeito não emancipado e sua arte, sem independência. Contudo, ao nosso olhar, a emancipação proposta aqui, tem maior e profícua relação com a tomada de consciência, com o conhecimento, a liberdade e o poder de discernimento; ela é périplo por onde a tríade *adorniana* perpassa no passo-a-passo que ilustramos.

1.1.1.2. *Esclarecimento*



Figura N.º 3 – Esclarecimento.

Seguindo nosso percurso reflexivo, o “*Esclarecimento*”, no que tange ao pensamento *adorniano* que nos é referência, leva-nos ao conhecimento entorno de posições objetivas através da essência da coisa em si que se afasta do mundo da ilusão fenomênica e de seus simulacros, pois, “(...) a superioridade do homem está no saber, disso não há dúvida” (Adorno, 1985, p. 17). A busca pela verdade, pelo conhecimento, faz da filosofia, em tese, parceira da ciência e não sua adversária, mesmo que por vezes se apresente em oposição.

Todavia, aquela parte da verdade que pode ser alcançada por meio dos conceitos, apesar de sua abrangência abstrata, não pode ter nenhum outro cenário senão aquilo que o conceito reprime, despreza e rejeita. A utopia do conhecimento seria abrir o não-conceitual com conceitos, sem equipará-lo a esses conceitos (Adorno, 2009, p. 7).

À guisa do pensamento científico, o mundo das ideias e da reflexão, não faz oposição à experiência sensível em sua relação com o que é empírico, desde que através do pensamento científico se chegue à razão e nos afastemos do senso comum. Não buscamos aqui, nenhuma relação análoga com o positivismo que, tem em Comte seu principal representante; no positivismo o observador se detém ao fenômeno, desprezando e opondo-se à razão e ao idealismo. Portanto, entendemos que o “*Esclarecimento*” é via possível em direção a “*Liberdade*” e a “*Verdade*” sem nada desprezar ou negar. Assim, se dá o conhecimento consciente, não no sentido psicológico do termo “consciência”, mas com fundamentação educativa do termo. O conhecimento com consciência leva ao esclarecimento e daí partimos em direção ao saber com verdade.

1.1.1.3. *Liberdade*

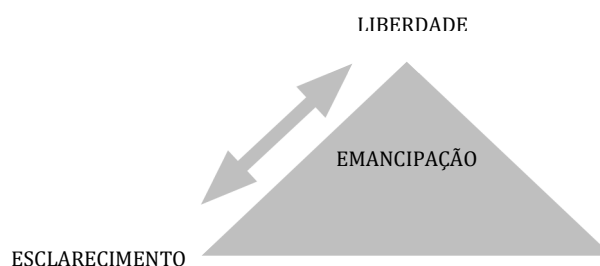


Figura N.º 4 – Liberdade.

Entendendo o caminho seguinte, não de forma categórica, mas, como um passo possível, percebemos que do “*Esclarecimento*” à “*Liberdade*” não podemos prescindir do conhecimento e da verdade. Vemos que há uma via de mão dupla, do “*Esclarecimento*” à “*Liberdade*” e vice-versa. Percebemos também, que conhecimento e verdade são pressupostos da ciência e da filosofia, assim, não há como dissociá-los nem como caminhar por estradas que estejam pavimentadas em bases opostas ou excludentes.

A arte para Adorno precisa nascer livre e esta liberdade tem íntima relação com o homem e o meio social, onde ele é influenciador e influenciado diretamente, pois, “(...) saber se a vontade é livre é tão relevante quanto os termos são avessos ao desejo de indicar de maneira totalmente clara e direta aquilo que visam” (Adorno, 2009, p. 179). A liberdade talvez seja o direito mais precioso dos animais, em especial, do ser humano e sempre que este direito é desrespeitado há sérias e graves consequências para o seio social. Analogamente entendemos a importância da liberdade para o fazer artístico, para o artista e, por conseguinte, para o ambiente social onde ambos estão inseridos. Percebemos na Arte que, nem sempre, vontade e liberdade caminham juntas. Por vezes, são conceitos paralelos. Contudo, para que haja real livre manifestação do fazer em arte, estes dois conceitos deveriam ser entendidos como indissociáveis. O homem precisa, antes de mais nada, ser retirado do estado de inércia; necessita ser trazido à luz para se tornar livre, pois: “Nem a música de mesa é inevitável para a música libertada” (Adorno, 1990, pp. 13-14). Autonomia pressupõe tomada de consciência que por conseguinte, leva à liberdade, à verdade e descreve a vontade do artista.

1.1.1.4. RAZÃO

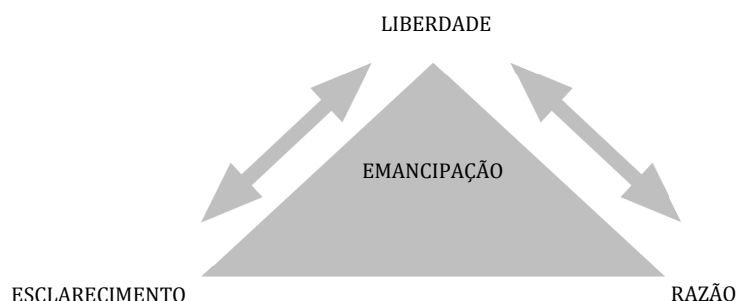


Figura N.º 5 – Razão.

Completando a tríade, a “*Razão*” estabelece sua correlação entre “*Esclarecimento*”, “*Liberdade*” e a indissociável via de mão dupla entre eles.

Para Platão, era preciso ultrapassar o plano da experiência sensível indo ao campo do pensamento científico, das ciências, do puramente racional. Para ele, “(...) a literatura, a música e a arte têm grande influência no caráter, e seu objetivo é imprimir ritmo, harmonia e temperança à alma. Por isso deve-se preservá-la como tarefa do Estado” (Fonterrada, 2008, p. 27). A Educação, por Platão, busca o conhecimento das ideias, da essência universal. A dialética aqui, leva ao pensamento científico e, através dele, busca e edifica o saber. As ciências são para ele, o pilar da educação.

Enquanto Platão defende a dialética como forma de se chegar ao pensamento científico, os sofistas a usam para o sucesso; podemos traçar um pensamento análogo entre os sofistas e os produtores da indústria cultural. Os primeiros ensinavam a falar bem sobre vários assuntos sem se preocupar com a essência daquilo que discorriam. Usavam a retórica somente como forma de persuasão sem se preocupar no que isto pudesse incorrer. Muito da escola sofista, tão combatida por Platão, se aplica à indústria cultural de hoje, não menos combatida por Adorno. O mercado manipula, com “arte”, a produção, sem que haja a menor preocupação com o retorno dos efeitos desta manipulação para a sociedade. Assim, usar a retórica somente como forma de convencer, se torna a “arte da manipulação de opiniões”.

A razão, aqui, deveria colocar-se a serviço da liberdade pois, uma vez livre o pensamento, não há espaço para barganhas ou imposições de mercado na produção do artista que, deveria ser livre; somente assim, seria reconhecida como arte. As soluções fáceis trazidas pela ausência da razão, “(...) tem o aspecto de que elas destroem a imagem cômoda de ser livre no interior e não livre no exterior, sem que se abra para o sujeito em seu estado patológico a verdade, que esse estado lhe comunica e que ele não pode conciliar nem com sua pulsão, nem com seu interesse racional” (Adorno, 2009, p. 188).

A busca pela razão tem efeito contrário ao impulso indômito, sem controle, da falsa ideia de liberdade gerada pelo senso comum e seus desdobramentos sociais. O homem abdica de sua liberdade inconsciente de sua escolha; ele delega à sociedade o poder de escolher por ele ou de levá-lo para onde parte desta sociedade quer, deseja ou planeja. Hoje, de forma naturalizada, o indivíduo não se dá conta de que abre mão de seu direito "sagrado" de escolha ou melhor, desconhece o precioso poder do discernimento, poder este que é indiscutivelmente seu.

No século XVIII, “(...) a liberdade torna-se para Kant uma propriedade da causalidade dos sujeitos viventes porque ela se acha para além das causas estranhas que a determinam e se concentra nessa necessidade que coincide com a razão” (Adorno, 2009, p. 192-193). Muito distante da realidade de nossos dias e ainda em relação ao pensamento kantiano,

(...) a concepção da vontade como "faculdade dos fins" na *Crítica da razão prática*, apesar de sua orientação pelo conceito objetivo de fim, interpreta a vontade como razão teórica, uma vez que os fins "são sempre razões determinantes da faculdade de desejar segundo princípios". Entre os princípios, porém, só se concebem as leis da razão, às quais se atribui tacitamente a capacidade de dirigir a faculdade de desejar que pertence, por sua vez, ao mundo sensível (Adorno, 2009, p. 193).

A experiência sensível não deve ser subestimada em detrimento ao mundo inteligível; ao contrário, pois, leva a maior e melhor compreensão do universo científico; isto se percebe na ciência contemporânea através de aportes metodológicos que valorizam a experimentação e o fazer empírico para análises mais contundentes no campo epistemológico. Há estreita relação entre o que entendemos ser o pensamento complexo e a interface inerente entre liberdade e razão, visto que: “A relação com o complexo de liberdade e determinismo é entregue ao arbítrio da irracionalidade, oscilando entre constatações particulares mais ou menos empíricas e generalidades dogmáticas” (Adorno, 2009, p. 182). Contudo, “(...) no começo da autorreflexão do sujeito moderno em seu caminho de emancipação (...) a divergência entre compreensão e ação é paradigmaticamente apresentada” (*idem*, p. 193). Desta forma, entender o lugar da razão na tríade proposta, se torna tarefa simples, mesmo que não diretamente, fechando assim, a tríade *adorniana* hipoteticamente proposta que, por conseguinte, conduz ao objeto principal desta reflexão; a “*Emancipação*”.

1.1.1.5. Emancipação “B”

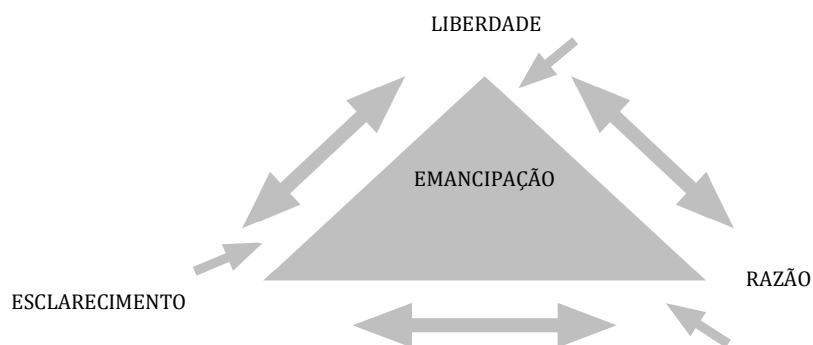


Figura N.º 6 – Emancipação “B”.

A “*Emancipação*”, ponto de convergência da tríade proposta neste estudo, tem estreita relação com a autonomia perseguida por compositores e músicos há séculos. Percebemos na ilustração acima que, apesar de organizada anteriormente passo-a-passo, todos os conceitos se interagem; isto ocorre tanto com a tríade em si – “*Esclarecimento*”, “*Liberdade*” e “*Razão*” –, quanto com qualquer ponto da tríade em relação com a “*Emancipação*”. Assim, em cada tangência desdobramentos diversos podem ocorrer.

No exato instante em que o indivíduo se entrega, sem ato reflexivo, ao coletivo social determinante, este coloca-se à parte da relação com a emancipação, anulando-se como sujeito dotado de vontade própria (Adorno, 1995). Neste momento, o indivíduo entrega seu poder de discernimento em mãos alheias que podem ser perigosamente manipuladoras e ilusórias, contribuindo assim, para uma “*cegueira voluntária*”³ em relação ao seu lugar no cotidiano social; “(...) o sujeito já liberto da vontade individual e transformado, por assim dizer, num mediador pelo qual o verdadeiro sujeito, o único realmente existente, triunfa e celebra a sua libertação na aparência” (Nietzsche, 2004, p. 42).

É importante destacar que, esta configuração proposta se dá, simplesmente, como forma ilustrativa para melhor compreensão de nossa abordagem acerca da relação de Adorno com o universo musical e com as artes através de seu conceito de Indústria Cultural. Ressaltamos e entendemos que outras formas de abordagem ou outras terminologias poderão ocorrer a partir ou em lugar desta.

1.2. Planos Hipotéticos de Audição - PHA

São os *Planos Hipotéticos de Audição – PHA: Plano indiferente; plano geral; plano significativo; plano consciente*. Vamos, sucintamente, entender tais planos, traçando analogamente, paralelo entre os nossos *Planos Hipotéticos de Audição*, a partir de estudo sobre o comportamento da escuta musical proposto por Adorno e os planos de audição propostos por Copland.

Copland dividiu o processo auditivo em três planos: *plano sensível, expressivo e puramente musical*. O *plano sensível*, para ele, é o plano do “banho sonoro”, da audição sem significado; o *plano expressivo* é aquele que traduz o que quer dizer a obra de arte;

³ Tal termo tem estreita relação com o termo “*surdez voluntária*”, utilizado nesta pesquisa.

o *plano puramente musical* é o plano onde o ouvinte consegue perceber, entender e nomear os signos sonoros presentes nas obras. É este último plano, segundo Copland, exclusivo aos músicos e estudiosos de música. Não temos, aqui, o objetivo de tecer crítica nem buscar aprofundamento em tais teorias já tão conhecidas dos estudiosos de educação musical e muito menos, como destaca Adorno (2011, p. 56) “(...) proferir teses definitivas sobre a distribuição dos tipos de escuta”. Tal construção reflexiva se dá no sentido de perceber a importante relação entre a audição, o ser humano e o meio social, assim, tais planos de escuta “(...) devem ser concebidos apenas enquanto perfis qualitativamente descritos, com os quais se ilustra algo a respeito da escuta musical a título de um índice sociológico e, provavelmente, também algo a propósito de suas diferenciações e seus elementos determinantes” (*Ibidem*). Portanto, nosso objetivo em distribuir a audição em planos hipotéticos é, fundamentalmente, ilustrativo.

Entendendo, resumidamente, o contexto teórico proposto nos *Planos Hipotéticos de Audição/PHA*:

1.2.1. Plano indiferente

O *plano indiferente* é aquele em que o ouvinte se comporta alheio à manifestação musical ou auditiva de forma global. O ouvinte que se enquadra neste plano, ignora o sentido da audição e, principalmente, seu *link* inerente ao ato de manifestação da arte musical. Ele não atribui nenhuma importância à música, de maneira geral. Em tal plano, o ser humano é incapaz de “compreender a música como atividade da psique humana, dotada de uma rede complexa de inter-relações como o panorama social, cultural, político e econômico” (Fonterrada, 2008, p. 117).

Embora a atividade musical esteja presente em praticamente toda estrutura social humana e o sentido da audição estar na maior parte do tempo em alerta, este plano de audição é muito presente em nossa sociedade. Poderíamos associá-lo, analogamente, como o que Adorno (2011, p. 80) chamou de “tipo musicalmente *indiferente, não musical e antimusical*”. Segundo ele, “(...) se for permitido, é claro, reuni-los num só tipo (...) senão de processos ocorridos durante a primeira infância. Ousamos lançar a hipótese de que, em tal período, esse tipo foi vitimado por uma autoridade brutal, ocasionando-lhe, pois, alguns defeitos” (*Ibidem*).

1.2.2 Plano geral

O *plano geral* se difere do plano indiferente apesar de ocupar um espaço bem próximo. O *plano geral*, em nossa abordagem teórica, é aquele onde, nós, seres humanos, em geral, não nos damos conta do que, quanto, quando ou de que forma ouvimos. Estamos o tempo todo envoltos numa “odisseia sonora” e mesmo assim não nos damos conta disto, não nos preocupamos em selecionar nenhum som específico, seja ele bom ou ruim, bonito ou feio, agradável ou não. Estamos sendo neste momento específico, afogados num mar de sons e poderíamos também chamar este plano de plano da banalização sonora. Contudo, temos a intenção de ouvir; escolhemos ouvir; mesmo involuntariamente ouvimos; por vezes, tomamos, simplesmente, um banho sonoro.

A fundamental diferença entre o *plano indiferente* e *geral* é a intencionalidade na audição. No segundo, temos a intenção clara em ouvir, mesmo sem atenção, mesmo sem plena tomada de consciência do "que" se ouve; isto não ocorre com o primeiro, onde não há qualquer intencionalidade auditiva, muito menos atribui-se alguma função ao processo auditivo. No plano geral, o ouvinte se torna um surdo "involuntariamente", ao passo que no plano indiferente, ele é um surdo "voluntário". Exterminar estes dois planos, seja no Brasil ou em qualquer outro lugar do mundo, deve ser nosso esforço principal, mesmo que pareça impossível.

1.2.3. Plano significativo

No *plano significativo*, nos tornamos um pouco mais atentos ao universo sonoro, buscamos um sentido, um significado para os sons que ouvimos ou produzimos e mesmo ainda, não tão preocupados com seus efeitos ou conceitos estéticos, estamos mais atentos, de ouvidos mais “abertos”. No contexto das artes, percebemos que a intencionalidade é fator preponderante para que uma determinada obra seja aceita e considerada como tal; entendemos que, “(...) o importante é termos em mente que o estatuto da arte não parte de uma definição abstrata, lógica ou teórica, do conceito, mas de atribuições feitas por instrumentos de nossa cultura, dignificando os objetos sobre os quais ela recai” (Coli, 1983, p. 11).

No *plano significativo*, nos tornamos um pouco mais atentos ao universo sonoro, buscamos um sentido, um significado para os sons que ouvimos ou produzimos e mesmo ainda, não tão preocupados com seus efeitos ou conceitos estéticos, estamos mais atentos, de ouvidos mais “abertos”.

Este plano de audição, encontra paralelo e fundamentação em duas propostas; uma de Adorno e outra de Copland. Em Adorno, encontramos ideia análoga no que ele descreve como *bom ouvinte*. Segundo ele, “(...) este último escuta além do detalhe musical; estabelece inter-relações de maneira espontânea e tece juízos bem fundamentados, que não se fiam em meras categorias de prestígio ou no arbítrio do gosto” (Adorno, 2011, pp. 61-62). Através disto, busca significado e entendimento no que ouve, assim como ocorre no plano significativo por nós descrito. Já em Copland (1974), tal ideia análoga faz-se presente no plano expressivo que, segundo ele, é o plano que descreve o significado da obra de arte musical. Copland nos diz que, toda música possui um significado, algo que o compositor tenta descrever, porém, somente o próprio compositor pode nos descrever, num certo número de palavras, que significado é este. Nós podemos apenas conjecturar. A esta descrição de Copland, chamamos de fator expressivo da obra de arte.

O ouvinte que se enquadra no plano significativo, tem, em geral, sensibilidade para a música; portanto, não raro, suporta com maior dificuldade fontes sonoras ruidosas. É este plano, acessível, de forma ampla, a todo ser humano que não tem problemas para perceber frequências que variam, aproximadamente, entre 16 e 20000 ciclos por segundo (cps). Os objetos sonoros são agudos, graves, longos, curtos, fortes, fracos, contínuos e pausados e a audição humana atinge os limites aproximados em frequências dentre 16 e 20000 ciclos por segundo (cps). Nosso ouvido está sempre aberto; é, dos nossos sentidos, o primeiro a se conectar quando acordamos e o último a se desligar quando adormecemos. Schafer (1991, p. 68) nos diz que: “Os olhos podem ser fechados se quisermos; os ouvidos não, estão sempre abertos. Os olhos podem focalizar e apontar nossa vontade, enquanto os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções”. Percebemos que, abaixo de 16 cps deixamos de ouvir os sons graves e somente sentimos as vibrações – são os infrassons, o limiar da audição humana –, e acima de 20000 cps, deixamos de ouvir as frequências agudas – são os ultrassons, limiar da dor. Portanto, deveria ser o *plano significativo*, o mais comum no seio social, mas, infelizmente, não é o que ocorre na realidade brasileira, de modo geral.

1.2.4. Plano consciente

Em nossa teoria e entendimento, o *plano consciente*, é o plano em que percebemos estar os ouvintes mais atentos, os ouvintes mais preocupados com os sons nocivos ao ambiente, com os sons em extinção, com o nível de decibéis que podemos suportar com segurança, enfim, os ouvintes inteligentes, capazes de selecionar com consciência os sons que querem ouvir ou produzir; os sons que querem preservar ou extinguir.

Neste processo, não raro, encontramos ouvintes com bom conhecimento musical, por vezes, músicos, profissionais do ensino de música com boa formação cultural e acadêmica, além certamente, de ouvintes com bom padrão sociocultural. Contudo, tais ouvintes não necessitam, evidentemente, ser ouvintes musicais ou ouvintes ligados, diretamente, ao universo musical.

O *plano consciente*, encontra apoio análogo no ouvinte plenamente consciente, assim denominado por Adorno e no plano puramente musical destacado por Copland. Percebemos que, “o próprio *expert*, como primeiro tipo, deveria ser definido segundo o critério de uma escuta totalmente // adequada. Ele seria o ouvinte plenamente consciente, ao qual, a princípio, nada escapa (...)” (Adorno, 2011, p. 60). Em Copland (1974), entendemos que o plano puramente musical é o plano onde buscamos uma compreensão mais apurada da arte musical, ou seja, ouvimos buscando entender suas formas, tessituras, instrumentação, origens, etc. Segundo ele, este plano somente com conhecimentos técnicos avançados conseguiremos alcançar.

O *plano consciente* é o plano que mais nos interessa, ou seja, é o plano que pensamos ser o ideal para o desenvolvimento de um ambiente sonoro equilibrado e saudável; é o plano que queremos desenvolver na sociedade através do ensino musical amplo; é o plano que nos dá uma *Audição Inteligente*.

1.3. A Audição Inteligente - AUIN

Nossa pesquisa, tem como cerne de seu objeto de estudo a apropriação conceitual como ponto de partida para uma educação musical voltada para o século XXI, seus desafios, anseios e expectativas. Adorno nos mostra que: “A fenomenologia de Hegel satisfaz essa exigência, ao se entregar passivamente ao movimento do conceito e ao mesmo tempo conduzir ativamente esse movimento, transformando desse modo o

objeto” (2015a, p.65). Ander-Egg nos mostra que, “(...) sem conceitos ou, mais precisamente sem um sistema conceitual, não é possível o método científico e conseqüentemente a ciência” (Cunha, 2009, p. 45). Te tal forma, entendemos que “A construção desse sistema conceitual nas ciências sociais e humanas é mais complexa do que nas outras ciências” (Cunha, 2009, p 45); assim, destacamos Willems, por mais se aproximar de nossa proposta. Para Willems, “(...) toda criança pode ser preparada auditivamente, de modo a aprender a ouvir os materiais sonoros básicos e a organizá-los como experiência musical” (Fonterrada, 2008, p. 138). Ele também se pôs a investigar o som e seu processo de formação; “(...) o pensamento de Willems está estritamente alinhado ao de Helmholtz e a sua “legalidade natural” (...)” (Fonterrada, 2008, p.140). Aqui há uma importante questão. Ele também fala de inteligência auditiva, porém, fica claro que nossos objetivos e realidades são distintas, não excludentes, mas, relativamente diferentes.

A escuta sensível raramente vem só, sendo acompanhada de efeitos autônomos, concomitantes e consecutivos, de ordem física ou mental. Segundo Willems, esse tipo de escuta não se dá com sons isolados, mas pressupõe sua organização em forma de música (Fonterrada, 2008, p. 144).

É justamente neste ponto que nos diferenciamos. Em nossa pesquisa, mesmo sendo pensada através da música e da educação musical cuidadosamente planejada, constatamos que, ao se dar conta da importante relação existente entre a acuidade sonora, a poluição do ambiente sonoro e suas conseqüências, os participantes da pesquisa⁴, mesmo os que não tinham formação musical ou jamais haviam tido contato com o ensino musical, quer seja ele formal ou não, apresentaram significativos sinais de aumento da sensibilidade auditiva. É evidente que os participantes que já tinham ou tiveram algum contato com ensino musical sistematizado, reconheciam esta possível interface mais rapidamente, porém, percebemos que a audição seletiva prescinde do contato com ensino musical. Isto não afasta a importante contribuição que o ensino de música pode dar no desenvolvimento de tal processo, muito pelo contrário pois, a “(...) participação ativa do sujeito no ato da musicalização não mobiliza apenas os aspectos mentais conscientes que conduzem a uma apreciação da música, mas também uma gama ampla e difusa de sentimentos e tendências pessoais” (Gainza, 1988, p. 34). O acesso a audição sensível do

⁴ Formam os participantes da pesquisa: alunos da licenciatura em Música da Universidade Federal do Maranhão e população entrevistada no cenário da pesquisa de campo, sendo este, o bairro Praia Grande em São Luís - Maranhão, Brasil.

panorama sonoro de nossa paisagem sonora, pode se dar pelo simples contato com os resultados desta investigação científica, num bate papo mais detalhado acerca destas questões inerentes ao processo ou no ensino sistematizado de música; a profundidade deste acesso é que será diferente a partir da forma como ele se dará. No quadro analítico comparativo das atribuições sonoras e seus desdobramentos a partir dos conceitos de Indústria Cultural, cunhado por Adorno, e *Audição Inteligente*, por nós proposto, respetivamente, podemos perceber tal abordagem: O conceito de audição que construímos, tem na filosofia *Adorniana* e na proposta de educação musical *schafeneriana*, fundamento inerentemente heurístico. É, em si, um conceito dialético pois que, “(...) se o que é real entrou nos conceitos, neles se legitima e os fundamenta de modo inteligente” (Adorno, 2010, p. 21). A *Audição Inteligente*, se traduz no arcabouço sonoro e educativo da prática auditiva, seja ela musical ou não. A *Audição Inteligente*, se dá quando o ouvinte, a partir de sua própria tomada de consciência, coloca em uso seu poder de “discernimento auditivo”, ou seja, quando o ouvinte é capaz de selecionar o som que será processado pelo órgão auditivo e seus desdobramentos, ouvindo o que selecionou para ouvir. É, a *Audição Inteligente*, o próprio discernimento auditivo, discernimento este que proporcionará a inclusão, o acesso dos ouvintes a arte de forma mais expressiva, contribuindo assim, para a ampliação na construção do saber e na formação de cidadãos críticos e reflexivos.

Ouvinte	Indústria Cultural	Audição Inteligente
	Sem Ensino Musical	Educação Sonora/Ensino Musical
	Alienação	Tomada de consciência
	Manipulação	Poder de escolha
	Mercado de consumo	Liberdade artística
	Ignora o ambiente sonoro	Atento à paisagem sonora

Observamos em nosso percurso de investigação e estudo que, o ser humano pouco atento aos sons que houve é como alguém que enxerga, mas não vê; são “surdos voluntários”. Desta forma, entendemos que nós educadores, talvez tenhamos uma tarefa maior do ensinar rudimentos teóricos sobre nossa arte, visto que “A prioridade universal do todo sobre as suas partes deveria resolver as antinomias da análise classificatória da consciência” (Adorno, 2015a, p. 261), contribuindo assim, para a sua tomada em toda a plenitude.

Educação musical e poluição sonora têm intrínsecas relações, pois se somos educados a ouvir, a valorizar o sentido da audição, seremos capazes de combater o excesso de decibéis - dB(A) - ao qual somos expostos dia a dia. É fato que: “A poluição sonora ocorre quando o homem não ouve cuidadosamente. Ruídos são sons que aprendemos a ignorar. (...) Precisamos procurar uma maneira de tornar a acústica ambiental um programa de estudos positivo” (Schafer, 2001, p. 18) e na busca pelo conhecimento científico, onde a filosofia, “(...) baseia-se no sentido consolidado no final do século XIX, como triunfo de um trabalho de pesquisa sólido sobre a ilusão dialético-especulativa(...)” (Adorno, 2015b, p. 99), percebemos que a partir desta pesquisa, a busca pela audição proposta é fundamental para o desenvolvimento do ensino de música no Brasil. A educação sonora, pode contribuir de forma significativa para que o ouvinte mais atento, tenha uma relação com arte que fuja aos padrões de consumo descritos no *plano indiferente* de audição. Por conseguinte, haverá maior qualidade na produção artística à disposição da sociedade. Concluimos assim que, a Educação Musical, nos dias atuais e primordialmente no Brasil, prescinde de um estágio anterior; constatamos ter havido um retrocesso e se faz, inexoravelmente importante, oportunizar à sociedade a possibilidade de aprender a “ouvir”; não somente ou especificamente música, mas, "ouvir" de forma significativa e autônoma, o mundo ao seu redor. Educar para a audição atenta e seletiva, deve ser a próxima luta a ser travada. Hoje, Educação Sonora é, primordialmente, levar a “acuidade sonora ao alcance da sociedade; a isto se põe a *Audição Inteligente* e (...) se o que é real entrou nos conceitos, neles se legitima e os fundamenta de modo inteligente” (Adorno, 2010, p. 21). Ratificando o já exposto, é a *Audição Inteligente* o próprio poder de discernimento auditivo.

CONCLUSÃO

Concluimos este trabalho buscando proporcionar um singelo contributo aos estudos em Educação Musical de forma a privilegiar a inclusão da música como área de saber, na compreensão da importância que se consubstancia em nos debruçarmos sobre tal temática no sentido de ampliação do olhar entorno da educação sonora, do vínculo que se faz entre educação musical e audição cuidadosa e das possibilidades de ampliação deste universo no cotidiano educacional. A partir do conceito de *Audição Inteligente*, pensamos ser possível a diminuição da lacuna entre causa - o som ambiental contemporâneo e o produzido pela indústria cultural - e efeito - a escuta inteligente -, através da educação sonora e musical. Como Schafer (2009, p.17), entendemos que o “(...) objetivo maior é tornar conscientes as decisões a respeito de projetos que afetam a paisagem sonora à nossa volta”. Entendemos que, a *Audição Inteligente*, enquanto abordagem conceitual cuidadosamente fundamentada, construída e validada, deverá se fazer presente de forma natural em nossos diálogos usuais; seja no café com os amigos, em nosso caminho para o trabalho, em nossos momentos de lazer, em nossos planos de aula, em nosso cotidiano, enfim, em nossa vida consciente e a procura de um ambiente sonoro equilibrado. A *Audição inteligente*, é conceito a ser apropriado pela Educação Musical de forma ampla e sistêmica, ocupando assim, seu lugar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W. (1985). *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Adorno, T. W. (2011). *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora UNESP.
- Adorno, T. W. (2010). *Kierkegaard: Construção do estético*. São Paulo: Ed. UNESP.
- Adorno, T. W. (2015b). *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*. São Paulo: Editora UNESP.
- Adorno, T. W. (2015a). *Para a metacrítica da teoria do conhecimento: estudos sobre Husserl e as antinomias fenomenológicas*. São Paulo: Editora UNESP.
- Adorno, T. W. (2002). *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Coli, J. (1983). *O que é Arte*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Copland, A. (1974). *Como ouvir e entender música*. São Paulo: Editora Artenova.
- Cunha, M. J. S. (2009). *Investigação Científica: Os passos da Pesquisa Científica no âmbito das Ciências Sociais e Humanas*. Portugal: Ousadia.
- Elias, N. (1995). *A sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Fonterrada, M. T. O. (2008). *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora UNESP.
- Gainza, V. H. (1988). *Estudos de psicopedagogia musical*. São Paulo: Summus.
- Schafer, R. M. (2001). *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- Schafer, R. M. (1991). *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- Schafer, R. M. (2009). *Educação Sonora 100 exercícios de escuta e criação de sons*. São Paulo: Melhoramentos.